

Luiz Cosme e o pensamento de Henri Bergson

Fernando Lewis de Mattos

Luiz Cosme and
the thought of
Henri Bergson

Resumo

Este ensaio aborda a contribuição do pensamento de Henri Bergson para as concepções musicais de Luiz Cosme, especialmente os conceitos de tempo e espaço e sua aplicabilidade à reflexão sobre o modernismo musical brasileiro.

Para Cosme, a mais importante contribuição do bergsonismo para a estética musical teria sido seu conceito de duração, que incorpora a interioridade da psique através de um fluxo indivisível que se propaga em múltiplas direções e se caracteriza pela continuidade e pela heterogeneidade.

Ao assimilar essa concepção, Cosme acrescenta uma distinção entre a duração objetiva, que se refere à exterioridade acústica do som, e a duração subjetiva, formada pelos aspectos psicológicos que determinam a experiência musical.

Esses conceitos se tornam fundamentais para as formulações estéticas de Cosme, ao serem empregados para investigar o fazer musical e suas relações com outras artes.

Palavras-chave: música brasileira, estética musical, modernismo

Abstract

This paper deals with the contribution of the Bergson's philosophy to the musical theories of Luiz Cosme, mainly the concepts of time and space and their applicability to the musical aesthetics of Brazilian Modern music.

To Cosme, the most important contribution of Bergsonism to the musical aesthetics was its concept of duration, which incorporates the psychic interiority by indivisible streams that spread themselves in multiple directions and is characterized by its continuity and its heterogeneity.

In his assimilation of Bergson's conception, Cosme distinguishes two kinds of duration: the objective duration, the acoustical exteriority of the sound; the subjective duration, that is formed by the psychological elements that determinate the musical experience.

These concepts are the fundamentals of Cosmes's aesthetic theory of music and were used to investigate the musical fact and its relationships with other arts.

Keywords: brazilian music, musical aesthetics, modernism

Recebido em 05/12/2006

Aprovado para publicação em 26/04/2007

Em entrevista à *Gazeta musical e de todas as artes*, de Lisboa, Luiz Cosme respondeu da seguinte forma à pergunta se ele reconhecia influências extramusicais na sua maneira de pensar a música:

Uma das minhas grandes emoções foi o encontro com as idéias do filósofo francês Henri Bergson e seu conceito de duração. Para mim, a duração é a substância própria da música e a sucessão não interrompida de momentos, sucessão que flui com uniformidade, isto é, a forma da nossa vida psíquica, tratando-se, nesse caso, de um devir orgânico, estranho ao espaço e refratário ao número, heterogeneidade pura. (FL.G., 1959, p. 205)¹

Para Cosme, a mais importante contribuição do bergsonismo para a estética musical teria sido seu conceito de duração. A compreensão da realidade, conforme Bergson, exige uma mudança na perspectiva tradicional com relação aos conceitos de tempo e espaço, pois para compreender o movimento como evolução de momentos é necessário que o investigador se situe, de súbito, na duração: “o conhecimento de um ser vivo ou sistema natural é um conhecimento que se coloca no intervalo próprio da duração, enquanto que o conhecimento de um sistema artificial ou matemático se coloca apenas na extremidade” (Bergson, 2001, p. 22).²

Bergson abre o primeiro capítulo de *L'évolution créatrice* com a seguinte idéia: “a existência da qual estamos mais seguros de conhecer melhor é incontestavelmente a nossa” (2001, p. 1). Isso significa que o conhecimento parte da análise da própria interioridade e, mais do que isso, todo o conhecimento não seria mais do que a consciência psicológica de si mesmo. A psique se confunde com a duração, pois toda a duração é psicológica, isto é, vivência interior. Desta forma, para Bergson, a duração é o somatório de todas as experiências psicológicas do indivíduo, como, também, a natureza e a qualidade dessas experiências, isto é, seu contexto.

Desta forma, o tempo – e não o espaço – é o meio próprio da existência. Assim, o movimento (característico do tempo) seria o estado natural de todas as coisas, sendo que o repouso (característico do espaço) não seria mais do que a ausência de movimento. O erro das ciências tradicionais, desde o século XVII, estaria, assim, em considerar o espaço como a dimensão primordial em que se dá a realidade. Tanto o mecanicismo como o determinismo investigam o tempo a partir de noções matemáticas e com base nos processos que são próprios da mecânica e do intelecto, fazendo parte, por isso, da espacialidade. Daí surge um problema: análise da duração com critérios próprios da extensão.

Torna-se necessário distinguir entre as características da extensão e da duração. O espaço, tomado tradicionalmente como a dimensão do real, é homogêneo e descontínuo – é o ambiente da simultaneidade, onde as experiências podem ser repetidas. O espaço é matematicamente mensurável e possível de ser dominado pelo intelecto; por isso se manifesta como pura exterioridade, onde o que existe é diferenciação quantitativa e ordem. A duração é entendida por Bergson como continuidade e heterogeneidade: “duração real significa, ao mesmo tempo, continuidade indivisa e criação” (2001, p. xi). O tempo, que é a dimensão da duração, é heterogêneo e contínuo, é irreversível e se manifesta como sucessão. Desta forma, a duração é o ambiente da vida, característica do ser e, por isso, é o campo da realidade interior, onde o que existe é fusão e organização.

Entendidos dessa maneira, os conceitos de tempo e espaço se tornam não apenas distintos, como também antagônicos, em certo sentido. Entendem-se, assim, os problemas e os erros das ciências tradicionais e sua ênfase no espaço como o ambiente da realidade. Porém essa dimensão é exterior e somente pode ser apreendida pelo cálculo e pelo intelecto, sendo que a duração se torna

o campo privilegiado para o conhecimento, pois é passível de ser compreendida de modo imediato pela intuição, isto é, sem a mediação intelectual.

Segundo Bergson, não há diferença essencial entre passar de um estado a outro ou permanecer no mesmo estado, pois toda a transição é contínua: “se um estado de alma cessar de variar, sua duração pára de fluir” (2001, p. 2.). Desta maneira, no intervalo da duração, não existe a distinção convencional entre passado, presente e futuro. Todo o fluxo da duração é contínuo e irreversível, sendo que o nosso estado em cada momento é constituído por toda a

zona movente que compreende tudo o que sentimos, pensamos, queremos, tudo o que somos, enfim, em um dado momento. É essa zona inteira que constitui, na realidade, nosso estado. Ora, pode-se dizer que os estados assim definidos não são elementos distintos, eles se constituem uns nos outros em um escoamento sem fim. (Bergson, 2001, p. 3)

Toda a separação da duração em momentos distintos é artificial, pois a sequência de justaposições de um estado concreto a outro jamais formará uma duração que flui. O que se obtém assim é uma imitação artificial do processo real da duração, que se presta mais às exigências da lógica e da linguagem do que ao real fluir da vida. Desta forma, a análise que tem por princípio medir o tempo se caracteriza por eliminar o tempo real, isto é, o tempo vivido.

Se nossa existência fosse composta de estados separados em “que um eu” impassível tivesse que fazer a síntese, não haveria, para nós, duração. Pois um eu que não muda, não dura e um estado psicológico que permanece idêntico a si mesmo, no sentido em que não é substituído pelo estado seguinte, deixa de durar [...]. Nossa duração não é um instante que substitui um instante: não haveria jamais o presente, sem prolongamento do passado no momento atual, sem evolução, sem duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que tritura o futuro e se dilata ao avançar. No momento em que o passado cresce sem cessar, indefinidamente, também, se conserva. (Bergson, 2001, p. 4)

O passado se conserva espontaneamente por si só, ele nos segue a todo o instante e nosso caráter é a condensação de tudo o que vivemos desde antes do nascimento.

Pensamos, talvez, somente com uma pequena parte do nosso passado; mas é com o nosso passado inteiro, inclusive nossa curvatura de alma original, que desejamos, queremos, agimos. Nosso passado se manifesta, assim, integralmente em nós pela sua pressão e sob a forma de tendência, mesmo que somente uma parte frágil se

transforme em representação. Dessa sobrevivência do passado resulta a impossibilidade, para uma consciência, de atravessar duas vezes o mesmo estado. As circunstâncias podem ser perfeitamente as mesmas, porém não é mais sobre a mesma pessoa que elas agem, pois a tomam em um novo momento de sua história. (Bergson, 2001, p. 5)

Ao contrário, “o mundo sobre o qual o matemático opera é um mundo que morre e renasce a cada instante” (Bergson, 2001, p. 22). Dessa forma, não é através do cálculo ou da medição do concreto que se poderá conhecer a realidade do tempo. Para Bergson, o conceito de sucessão na simultaneidade não passa de uma maneira contraditória de pensar, pois incorre no erro de colocar a duração no espaço ou de confundir o tempo com a extensão. A indistinação entre a duração e a extensão somente existe no domínio da representação intelectual, porém jamais na realidade – note-se, aqui, a diferença entre a realidade como experiência vivida e a representação como substituição intelectual dessa mesma realidade. Não se pode dizer que os objetos exteriores duram, eles apenas têm aparência de duração, pois se encontram no espaço e a exterioridade concreta é estática. Portanto, a realidade exterior apenas apresenta diferenças quantitativas e não fusão qualitativa, manifesta-se somente como ordem rígida e não como organização. A quantidade é mensurável, a qualidade é perceptível; a ordem é fixa e predeterminada, a organização é móvel e depende de uma vontade.

Com isso, se percebe que a análise e o pensamento de Bergson têm por base a distinção entre as noções de tempo e espaço, duração e extensão. Diferentemente, porém, da maior parte dos pensadores e investigadores da tradição européia, o filósofo dá primazia ao tempo sobre o espaço, à duração sobre a extensão. Teria sido, segundo ele, um erro de análise psicológica que fez erigir o princípio mecânico em lei universal, pois esse preceito se fundou na confusão entre a duração vivida pela consciência e aquela que desliza nos átomos inertes, sem nada mudar. No entendimento de Bergson, o determinismo físico estaria limitado, em última análise, a um determinismo psicológico mal analisado, um misto de noções incompatíveis entendidas de forma indistinta por meio da inteligência.

Assim, na consciência, encontramos os estados que se sucedem sem se distinguir e, no espaço, as simultaneidades que, sem se suceder, se distinguem, no sentido de que uma não é mais quando a outra aparece: fora de nós, exterioridade recíproca sem sucessão; no nosso interior, sucessão sem exterioridade recíproca [...]. Assim se for-

ma a idéia de um tempo mensurável, que é espaço enquanto homogeneidade e duração enquanto sucessão; essa é, no fundo, a idéia contraditória da sucessão na simultaneidade. (Bergson, 2003, p. 171)

Seria necessário, neste campo de investigação, retomar a primazia do tempo sobre o espaço, pois “a duração, assim restituída à sua pureza original, aparecerá como uma multiplicidade totalmente qualitativa, uma heterogeneidade absoluta de elementos que vêm se fundir uns nos outros” (Bergson, 2003, p. 172). O conceito de duração tem seu fundamento em critérios psicológicos. A vivência interior é heterogênea e múltipla, é a passagem de vários estados de alma no momento presente, em que permanecem todas as vivências passadas e cria as possibilidades para o devir contínuo, que contrasta com o aspecto pontual (momentâneo) de qualquer princípio de duração exterior no domínio do mundo físico.

O que é a duração no nosso interior? Uma multiplicidade qualitativa, sem semelhança com o número; um desenvolvimento orgânico que não é, no entanto, uma quantidade crescente; uma heterogeneidade pura no seio da qual não há qualidades distintas. Em resumo, os momentos da duração interna não são exteriores uns em relação aos outros.

O que existe da duração fora de nós? O presente, somente, ou, se se prefere, a simultaneidade. Pode ser que as coisas exteriores mudem, mas seus momentos se sucedem apenas para uma consciência que os rememora. (Bergson, 2003, p. 170)

Essa distinção essencial de Bergson entre a extensão como exterioridade e a duração como interioridade é empregada por Cosme em suas reflexões sobre a música. O compositor diferencia dois tipos de duração: a duração objetiva e a duração subjetiva. A duração objetiva se relaciona ao som de um ponto de vista acústico, isto é, exterior e concreto; é a forma sonora quantitativa que pode ser mensurável, cujas relações podem ser repetidas e apreendidas intelectualmente. A duração subjetiva está ligada à experiência perceptiva, portanto apresenta caráter psicológico e, sendo assim, se manifesta como experiência irreversível e contínua, sendo que este é o domínio onde ocorrem os sentimentos estéticos e a intuição musical.

As antigas noções de espaço e de tempo, os grupos evidentemente definidos – mas muito arbitrários – já foram estudados por filósofos de todas as disciplinas, porém, a ciência moderna fez suprir premissas mais complexas. A obra musical coloca o fato da coerência do tempo objetivo à duração subjetiva do ouvinte, considerando o ritmo, que lhe empresta o intérprete, como sua própria duração. (Cosme, 1952, p. 42)

Com a diferenciação entre as duas espécies de duração, é possível compreender a metáfora freqüentemente aplicada à música como “transformação em constante movimento”. Trata-se de uma transformação ininterrupta que não se divide na extensão e se prolonga até alcançar sua completude. Sendo assim, é indivisível. Ocorre, desta forma, transformação sem que qualquer objeto do mundo concreto se modifique, pois a transformação é tomada de um ponto de vista psicológico e, por isso, apresenta organização contínua e heterogênea. A partir de um exemplo apresentado por Bergson – “quando ouvimos uma série de golpes de martelo, os sons formam uma melodia indivisível no sentido das sensações puras e dão, ainda, lugar ao que chamaremos de progresso dinâmico” (Bergson, 2003, p. 93) – pode-se considerar que quando ouvimos uma melodia tocada várias vezes, sendo interrompida, em cada repetição, em momentos distintos de sua duração, não escutamos a mesma frase musical, mas diversas frases distintas entre si.

Do ponto de vista da duração objetiva, o que se ouve são massas sonoras individuais, com durações distintas e diferentes estruturas. Do ponto de vista da duração subjetiva, a cada repetição da melodia, quem a experimenta já está em um outro momento de sua vida, portanto já a escuta com outra consciência da realidade exterior e se encontra em um novo ponto de si mesmo. A impossibilidade da consciência de atravessar duas vezes o mesmo estado psicológico faz com que sempre que as condições exteriores se repetem e se configuram da mesma maneira, isto é, sem alteração quantitativa, são percebidas de forma diferente. Em outras palavras, por mais que as condições externas se repitam identicamente, serão sempre distintas por se manifestarem em outro ponto da duração interna. Assim, toda a repetição musical é sempre percebida como mudança qualitativa.

Fala-se também em movimento na música, sem que nada se mova no espaço. Para Bergson, o movimento é uma propriedade imanente ao tempo. Sendo assim, o conceito de forma musical se relaciona ao movimento, pois a forma da música se constitui de mudança, isto é, mobilidade permanente. Quando tomamos as qualidades de um corpo físico qualquer, temos a ilusão de que estamos diante de características imutáveis, porém, “cada uma dessas qualidades se resume, em última análise, a um número enorme de movimentos elementares” (Bergson, 2001, p. 300). Por outro lado, no mundo físico exterior, é somente através da inteligência que se pode associar o deslocamento a um objeto móvel,

visto que o movimento está associado à duração interior e jamais à extensão. A mobilidade somente existe nos estados psicológicos interiores, sendo que o mundo extensivo é fixo e estático.

Porém, na realidade, os corpos mudam de forma a todo o instante, ou melhor, não há forma, pois a forma faz parte do imóvel, ao passo que a realidade é movimento. O que é real é a mudança contínua da forma: a noção que temos de forma não é mais do que um instantâneo tomado em um processo em constante transformação. Assim, aqui também, nossa percepção se arranja para solidificar em imagens descontínuas a continuidade fluida do real. (Bergson, 2001, p. 302)

Quando consideramos a essência concreta de alguma coisa, na verdade estamos nos fixando em uma imagem que se encontra em algum ponto médio entre o crescimento e a diminuição do movimento contínuo. Pensando dessa maneira, a forma musical seria “a forma por excelência”, pois é, já em sua essência primeira, concebida como um fluir contínuo. Cosme cita uma passagem de Bergson em que discute o assunto:

Ouçamos uma melodia, deixando-nos embalar por ela; não temos a percepção clara de um movimento que não é ligado a um móvel, de uma transformação sem que nada se transforme? Essa transformação se basta, ela é a própria coisa. E, embora se prolongue no tempo, ela é indivisível; se a melodia parasse mais cedo, não seria mais a mesma massa sonora, seria uma outra, igualmente indivisível. (Bergson apud Cosme, 1963, p. 13)

Para o filósofo francês, existem três tipos de movimento: o movimento qualitativo, o movimento evolutivo e o movimento extensivo (conforme Bergson, 2001, p. 303). O primeiro refere-se às transformações nas características sensíveis da percepção que não podem ser precisamente medidas, onde há mudança sem que as propriedades fundamentais do objeto se modifiquem – como mudanças de cor, por exemplo, que estão associadas à incidência de luz sobre os corpos e não a transformações dos corpos em si mesmos; o movimento evolutivo diz respeito às modificações substanciais de coisas ou seres devido a ações internas ou influências do meio ambiente – a transformação da larva em borboleta seria evolutiva, pois é o resultado de movimentos internos que alteram a natureza do ser; o movimento extensivo diz respeito a mudanças que ocorrem no espaço – como o ato de caminhar, que é exterior e não afeta a aparência sensível, nem a essência do ser.

O devir para Bergson é extremamente variado, porém nossa inteligência, por

necessidade prática, utiliza artifícios perceptivos e lingüísticos que consistem em representar mentalmente a infinidade dos movimentos em um único devir geral e indeterminado. Assim, simplificamos constantemente a realidade interior, projetando-a para fora com o intuito de representá-la. Sempre repetimos a mesma imagem de movimento, quando, na verdade, o que ocorre é uma evolução de movimentos e transformações em várias direções simultâneas, produzindo toda a multiplicidade e diversidade do real. Da mesma forma, quando escutamos determinada peça musical, permanecemos com apenas uma parcela da experiência na memória e é essa parte que produz a noção de forma musical. No entanto, a forma que se apresenta na duração subjetiva está sempre em constante transformação, pois é movimento que se realiza através da fusão de todos os momentos sucessivos na particularidade de cada instante.

Diferentemente de Bergson, que separa a duração e a extensão como realidades distintas, Cosme desenvolve sua teoria do tempo musical com base na paridade entre a separação e a assimilação da duração objetiva na duração subjetiva. Para isso, ao mesmo tempo em que recorre ao pensamento bergsoniano – o qual “denomina duração ao tempo psicológico, e que seria, também, uma forma de nossa maneira de sentir” (Cosme, 1953b, p. 3-4) –, o compositor utiliza princípios de correlação entre tempo e espaço para explicar a forma na música. Sendo fluida em sua natureza, a forma musical somente é compreendida em sua totalidade quando projetada na consciência como memória. Somente então é possível obter uma idéia mental completa da forma de determinada peça musical. É necessário, então, que se obtenha uma imagem espacial da realidade temporal para compreender a estrutura musical em seu todo.

Essa é uma diferença apenas aparente entre as concepções de Bergson e Cosme, pois ambos estão utilizando seus conceitos para a análise de objetos distintos: o filósofo francês se dedica à investigação científica sobre o tempo em geral, ao passo que o compositor brasileiro está interessado no tempo especificamente musical. Se, para Bergson, o problema das ciências tradicionais foi exatamente aplicar os critérios de número (inerentes ao espaço) para medir a duração, o que Cosme pretende não é medir o tempo, mas compreender os processos que conduzem a música em seu devir contínuo.

A absorção da duração objetiva pela duração subjetiva, na totalidade da forma musical, aparece como interpretação do fato acústico que modifica a interioridade psicológica do ouvinte e produz a emoção estética.³ Essa assimila-

ção da exterioridade concreta na interioridade psicológica – ou, nos termos de Cosme, da duração objetiva na duração subjetiva – torna-se o campo fecundo de possibilidades da música. É nesse terreno que a música se apresenta em condições de engendrar novos significados.

A duração objetiva se dispõe igualmente em reflexão e não-reflexão com o tempo objetivo do som, e desse espaço, que afasta um do outro, origina-se a emoção temporal verdadeira; o tempo fixa sua autonomia sobre a duração psicológica e a duração musical e dá ao momento seu todo e submete a imortalidade da obra musical no ambiente do qual se desenvolve; o tempo existe num perpétuo presente, convencendo-nos de que ele não é o tempo verdadeiro e parece destruir-se porque está eternamente manifesto. (Cosme, 1959a, p. 73-74)

Se, por um lado, a duração é sucessão contínua e heterogeneidade, por outro lado, o tempo é eterno presente que absorve todas as experiências passadas, projetando-as no futuro. É nesse devir que a experiência musical se torna possível como sensibilidade estética. No transcorrer da audição de determinada peça musical, toda a experiência se condensa em cada instante presente, que está pleno de memória do passado e potencializa, na imaginação, as possibilidades do porvir. Para Bergson, cada momento apresenta, em si, todas as possibilidades de desdobramento, pois a realidade está repleta de tendências divergentes e complementares. Vida é tendência e a essência de uma tendência é se desenvolver em direções divergentes.

Assim sendo, cada momento da escuta musical possibilita a expectativa de desdobramento do processo já percebido em diversas direções. A escolha, por parte do compositor, de percorrer determinado caminho implica na perda momentânea de todas as outras possibilidades. A realidade é uma sucessão desse processo e a música sempre o sintetiza em cada peça particular. “A percepção de uma facilidade em se mover vem assim se fundir no prazer de parar, de alguma forma, o caminho do tempo, e de sustentar o futuro no presente” (Bergson, 2003, p. 9). Isso explica porque se tem, geralmente, a impressão de que existe maior intensidade emocional na expectativa do que na realização efetiva das possibilidades: a espera implica em multiplicidade potencializada, porém a atualização de uma das direções possíveis resulta na destruição de todas as outras.

No campo da emoção estética, a atualização de qualquer uma das possibilidades mantém em potência as restantes, pois, como se trata do domínio do imaginário, mesmo as expectativas frustradas poderão atuar impulsionando

movimentos afetivos em várias direções. Por outro lado, “as intensidades crescentes do sentimento estético se resolvem em vários sentimentos diferentes, em que cada um, já anunciado pelo precedente, se torna visível e o eclipsa na sequência, definitivamente” (Bergson, 2003, p. 10). Aquilo que está no campo da experiência sensível é veiculado pela arte no sentido de suspender os pólos de resistência da personalidade individual para gerar movimentos de reflexão e irreflexão, que produzirão processos de simpatia entre a vivência do artista e a experiência do espectador através do objeto artístico.

A simetria das formas, a repetição indefinida do mesmo motivo arquitetônico, fazem com que nossa faculdade de perceber oscile do mesmo ao mesmo e se desabituie das mudanças incessantes que, na vida diária, nos conduzem ininterruptamente à consciência de nossa personalidade. (Bergson, 2003, p. 12)

Devido ao princípio da repetição – regular ou irregular, periódica ou aperiódica – o ritmo se torna o aspecto privilegiado de todas as artes e, em especial, da música. Através das nuances de ritmo, o artista desenvolve os meios para conduzir seu espectador que, embalado em um movimento de vaivém, suspende temporariamente seu próprio eu. São esses movimentos, que correm através de linhas divergentes e escapam à apreciação cotidiana, que o músico retoma e recoloca na duração, superando o espaço e a extensão, que se interpõem entre a experiência e o cotidiano.

Assim, na música, o ritmo e o compasso suspendem a circulação normal de nossas sensações e de nossas idéias, fazendo oscilar nossa atenção entre pontos fixos, e se apossam de nós com tal força que a imitação, mesmo que infinitamente descontínua, de uma voz que geme será suficiente para nos encher de uma tristeza extrema. Se os sons musicais agem mais poderosamente sobre nós do que os sons da natureza, é porque a natureza se limita a expressar os sentimentos, ao passo que a música os sugere. (Bergson, 2003, p. 11)

A consciência é a memória que se coloca em condição de antecipar o porvir. Bergson afirma que, se por um lado, a consciência é antes de tudo memória, por outro lado, toda consciência é antecipação do futuro (2003, p. 5). Dessa forma, a emoção estética projetada no tempo musical vem dessa consciência que se assume em um presente continuamente manifesto, se desenvolve como memória e se projeta como antecipação. Nesse processo, a intuição é a sucessão de mudanças de curso de uma direção para outra, em que a duração obje-

tiva se aproxima e se afasta da duração subjetiva, em que as noções de tempo e espaço se expandem e se contraem, se distanciam e se aproximam em um movimento perpétuo.

Considere a direção de seu espírito em qualquer momento: você compreenderá que ele se ocupa do que é, mas sobretudo em vista do que vai ser. A atenção é uma espera e não há consciência sem uma certa atenção à vida. O futuro está lá; ele nos chama, ou, de preferência, nos puxa para ele: essa atração ininterrupta, que nos faz avançar na rota do tempo, é igualmente a causa pela qual agimos continuamente. Toda a ação é uma apropriação do futuro. (Bergson, 2003, p. 5)

Dessa forma, se aproximam as concepções de Bergson e Cosme no que diz respeito às noções de tempo e espaço, extensão e duração, duração objetiva e duração subjetiva. Bergson considera que a função primeira da consciência seria “reter aquilo que já não é mais” e, simultaneamente, “antecipar o que ainda não é”. Se o presente se resumisse ao instante matemático, não passaria de abstração teórica. Entretanto, ele se apresenta como sucessão ininterrupta de momentos sobre os quais age uma consciência que produz uma tensão temporal: memória atual que potencializa o porvir. A consciência organiza o passado com base em memórias antigas para efetuar as escolhas do presente, que serão exteriorizadas na preparação do futuro. Dessa maneira, a consciência engendra a realidade em cada momento presente, isto é, realiza ações que se repartem em múltiplas possibilidades que se propagarão no âmbito da matéria.

Assim, quer consideremos no tempo ou no espaço, a liberdade parece sempre lançar na necessidade raízes profundas e organizar-se intimamente com ela. O espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade. (Bergson, 1999, p. 291)

É a esse processo de reflexão e irreflexão entre a duração objetiva e a duração subjetiva (entre a matéria e a consciência, nos termos de Bergson) que Cosme se refere. A consciência absorve a experiência musical do passado por meio da memória e projeta as possibilidades de continuidade como antecipação. Assim, o ouvinte, no ato presente da escuta, retira, da duração objetiva, o conteúdo que preenche sua própria duração psicológica e, no curso da antecipação, reenvia essa experiência para o campo do objetivo, que é, no mesmo instante, recuperado pela subjetividade do ouvinte. Esse processo ocorre continuamente em toda a experiência estética e é isso que permite a Cosme estabelecer o nex

entre o tempo objetivo e o tempo subjetivo a partir da leitura de Bergson. O compositor demonstra a clareza de seus processos conceituais em seu opúsculo *Reflexões sobre a música brasileira*, cujo primeiro ensaio, intitulado *Tempo e espaço*, começa com a seguinte idéia:

Julgamos interessante, antes de mais nada, lembrar ao leitor a grande verdade existente entre a filosofia da duração do filósofo francês Henri Bergson, e o impulso criador do artista, através do critério originado pelo vínculo de tempo e espaço. (Cosme, 1963, p. 11)

Acrescenta, posteriormente, uma nota explicativa: “a duração, segundo Bergson, é uma sucessão não interrompida de momentos, sucessão que flui com uniformidade. [É] a substância própria da música, isto é, a forma de nossa vida psíquica” (1963, p. 25). Como está interessado no tempo musical, e não no tempo em geral, Cosme busca a síntese entre a duração objetiva e a duração subjetiva através da duração concreta, que seria o próprio domínio da música.

A continuidade do fluxo musical se estabelece em cada instante como multiplicidade de tendências divergentes, sendo que a compreensão de qualquer segmento isolado somente tem sentido retroativo. Para que a experiência estética se dê por inteiro, é necessário que a sucessão do tempo passado se aloje no presente, pois a experiência ultrapassa o intelecto em cada momento. Não pensamos o tempo real, mas o vivemos porque a vida ultrapassa a inteligência, “porém se não há nada de imprevisto, ponto de invenção nem de criação no universo, o tempo se torna inútil” (Bergson, 2001, p. 39). Desta forma, quanto “mais nos aprofundamos na natureza do tempo, mais compreendemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo” (Bergson, 2001, p. 11).

É esse princípio de uma evolução criadora, que se manifesta em sua totalidade a cada instante e se desdobra constantemente em múltiplas direções divergentes, que permite compreender a natureza da duração concreta. Essa duração é, em última análise, a interpenetração da duração objetiva na duração subjetiva, a absorção da homogeneidade da extensão na heterogeneidade do tempo, a assimilação da inércia no movimento. Assim, o tempo musical – com suas direções potencializadas, seus desvios e realizações – é a possibilidade de manifestação sensível da duração, a qual se torna, através do fluir musical, a exterioridade da percepção recuperada pela interioridade psicológica em sua configuração original.

A associação das teorias de Cosme à filosofia bergsoniana liga-se, ainda, a um ponto mais profundo, que diz respeito aos processos de pensamento: o compositor brasileiro se coloca no *intervalo* que separa dois pontos opostos. No que diz respeito ao tempo musical, Cosme posiciona sua análise entre aquilo a que chama de *duração objetiva* e *duração subjetiva*; no ambiente da música brasileira moderna, o compositor ocupa o espaço entre as duas correntes dominantes do modernismo musical brasileiro: os músicos nacionalistas e o Grupo Música Viva.

Bergson havia se colocado em uma posição similar com relação aos assuntos que pesquisava: para realizar a análise adequada das relações entre os termos de sua investigação, o filósofo se coloca no intervalo que os separa. A maior parte das obras de Bergson é construída com base em oposições em relação às quais o autor sempre se posiciona no intervalo existente entre um e outro termo de comparação através de um preciso método de interseção, a fim de ultrapassar a metafísica tradicional.⁴

Para Cosme, são as distinções e as relações entre os dois tipos de duração (objetiva e subjetiva) que estão na origem do significado musical. A experiência estética musical começa a carregar significados quando ocorre a transformação de uma massa sonora bruta em duração interiorizada, isto é, quando os sons se desdobram a partir de um meio acústico objetivo na conformação de estados psicológicos.

Essa noção que funde a duração objetiva na duração psicológica para a elaboração do tempo musical já havia sido apresentada por Gisèle Brelet.⁵ Em *Le temps musical*, a autora considera que

entre a continuidade pura da duração e a descontinuidade do espaço, entre a sucessão de uma e a simultaneidade de outra, não há meio termo. Perceber, na melodia, uma ordem entre sons distintos é violentar a duração pura que existe aí, é abandonar o tempo onde os sons se sucedem por um espaço onde os sons são justapostos, é transformar o sucessivo em simultâneo, é apresentar “um dentro do outro”. Porém, [...] a ordem temporal não manifesta, de forma alguma, a intrusão do espaço no tempo: a ordem, ao contrário, é uma noção essencialmente temporal e pode-se dizer que toda a ordem vem do tempo. Além disso, em comparação à ordem estática do espaço, há outra ordem que é específica da duração – o ritmo, ordem dinâmica que a afirma, longe de contradizê-la ou anulá-la. (Brelet, 1949, p. 48)⁶

O ritmo, que estabelece uma espécie de comunicação com a regularidade através de retornos periódicos (Bergson, 2003, p. 9), é considerado por Cosme

como a característica mais importante do tempo musical, pois é através do ritmo que a música, em sua estrutura abstrata, pode estabelecer conexões entre os objetos espaciais e os eventos temporais. Por meio da percepção do ritmo, é possível produzir imagens mentais que permitem ao ouvinte conceber uma idéia precisa sobre a forma da música que escuta. O ritmo, com suas reiteraões e suas transformações, possibilita estabelecer correspondências entre o tempo musical e o espaço para construir as “figuras arquitetônicas” mentais que tornam possível a retenção, na memória, dos componentes de determinada peça musical como partes de um todo coeso, e não somente como uma sucessão de sensações auditivas indefinidas.

A obra musical encerra em si o tempo e dá vida à sua forma; por essa razão, o tempo é preponderante na música. “A arte dos sons tem um fluxo, cuja qualidade principal é o ritmo; este ritmo é real, desenvolve-se num espaço que só o tempo permite oferecer: sendo a expressão, em suma, de um *élan* contínuo para um limite sem fim” (Cosme, 1952, p. 44). Naturalmente, o ritmo, nesse contexto, não pode ser entendido apenas como sucessão de padrões ou figuras rítmicas. Tem que ser entendido como sendo todo o movimento de fluxo e reflujo existente no desenrolar de qualquer peça de música.

Cosme empregou o método investigativo descrito acima para estabelecer seus argumentos em todos os campos teórico-musicais aos quais dedicou seus esforços.

Do ponto de vista das discussões entre os dois grupos modernistas predominantes no meio musical brasileiro de sua época, os nacionalistas e os universalistas do Grupo Música Viva, pode-se observar a atitude de Cosme através da análise de um ensaio sobre a ópera *Wozzeck* de Alban Berg. Cosme inicia seu artigo com a justaposição, lado a lado, de citações de Schoenberg,⁷ de René Leibowitz⁸ (regente e o mais importante teórico da música dodecafônica, nessa época) e de Mário de Andrade,⁹ como se se tratasse de uma provocação aos seus colegas das duas correntes modernistas brasileiras, que tinham, uns, em Andrade e, outros, em Schoenberg, suas referências teóricas e modelos musicais. Como a maioria dos partidários do modernismo musical brasileiro, Cosme marca sua oposição à ópera em geral, mesmo reconhecendo o valor específico da obra de Berg: “a unidade temática e a estrutura sinfônica, características do gênio de Alban

Berg” (Cosme, 1959b, p. 150). Entretanto, Cosme considera que

a ópera sente necessidade de encontrar um tipo de lirismo expressivo, como fonte dramática, ambiente poético e colorido, porém como realidade estética, a ópera mantém um certo artificialismo e um certo convencionalismo, e por que não dizer: um certo realismo absolutamente disparatado, do qual nem o gênio de Stravinsky escapou. (1959b, p. 151)

Sobre as transformações estilísticas na obra de Stravinsky em sua trajetória desde o início do século (pós-impressionismo, primitivismo, neoclassicismo, etc.), Cosme responde às críticas levadas a cabo pelos adeptos da estética schoenberguiana:¹⁰

o empobrecimento voluntário do material sonoro existe, apenas, em benefício do estilo, que para se afirmar dentro de sua absoluta pureza, precisa, exatamente, se libertar de toda a riqueza de inspiração à qual esteve anteriormente ligado. Com Stravinsky a matéria sonora mais banal e, até certo ponto, mais indeterminada pode oferecer o melhor elemento formal, uma vez que o estilo permita provar bastar-se a si mesmo. (Cosme, 1952, p. 19)

A comparação entre essa perspectiva a respeito de Stravinsky e a opinião de Cosme sobre o dodecafonismo¹¹ (assunto ao qual o compositor brasileiro se dedicou diversas vezes) pode ser melhor compreendida com esta citação:

Aceitemos ou não as premissas sobre as quais o sistema dodecafônico foi construído, devemos reconhecer que Arnold Schoenberg – com exceção de Hindemith – foi o único a organizar suas teorias num sistema concreto e definido, entregando-se às primeiras aventuras em *Três peças para piano, Op. 11*, e *Seis pequenas peças para piano, Op. 19*, que foram antes negações radicais do que contribuições construtivas. Só a partir de 1915, o compositor austríaco sentiu que era indispensável um princípio positivo ou uma técnica própria, nascendo então uma nova teoria de composição: a técnica dos doze sons, que representa a primeira aproximação sistematizada de um novo modo de compor. (1952, p. 22)

Nesse ensaio, Cosme demonstra que o dodecafonismo representa um método que permite ao compositor ordenar as alturas sem o auxílio da harmonia funcional, isto é, o método dos doze sons é considerado como uma etapa necessária à evolução das possibilidades de utilização dos novos materiais sonoros trazidos pelas pesquisas modernas em torno das inter-relações sonoras.

Para Cosme, todas as novas técnicas de composição caminham na direção

de sua fixação.

Esta fixação, porém, não é uma finalidade estética, mas uma etapa transitória e necessária para o desenvolvimento do período evolutivo. Quando os elementos sonoros atingem o grau de amadurecimento e de flexibilidade – suficientes para se adaptarem à finalidade estética – começam a afastar-se da objetividade que caracteriza a fase de fixação. (Cosme, 1952b, p. 23-24)

Dessa maneira, no âmbito do modernismo internacional, Cosme se coloca no intervalo entre os compositores neoclássicos, conduzidos por Stravinsky, e a corrente expressionista, que se orientava a partir de Schoenberg.

Se, por um lado, Cosme (1952b, p. 24) considera que Schoenberg faz parte da categoria de compositores que criam suas obras a partir de considerações positivas, onde os processos conscientes intervêm ao máximo e demonstram que o importante na criação artística não é apenas o impulso criador, mas também a riqueza do material sonoro que conduz aos resultados mais profundos do ponto de vista estrutural; por outro lado, não despreza a simplificação dos elementos compositivos e seus resultados formais realizados por Stravinsky e os compositores neoclássicos (incluídos aí os nacionalistas brasileiros), quando isso não significa a redução de conceitos estéticos, mas a síntese das conquistas estilísticas contemporâneas. Esse ponto de vista cosmiano não pode ser considerado como contradição nem como ecletismo, mas como uma tomada de posição antidogmática, demonstrativa de um pensamento aberto à diversidade e de uma personalidade sensível, que se apresenta de modo tolerante e que visa à complementaridade dos pólos opostos encontrados no meio cultural em que viveu.

Se na década de 1930, Cosme esteve ligado aos nacionalistas, no decênio seguinte estava mais próximo do Grupo Música Viva. Entretanto, mantinha uma posição independente com relação aos dois grupos, pois, conforme suas próprias palavras, procurava a utilização da “técnica dos doze sons sem nenhuma sujeição escolástica, antes como meio expressivo e sem descaracterizar a atmosfera brasileira”, isto é, Cosme praticava o dodecafonismo e, simultaneamente, aplicava-se à utilização de recursos oriundos da música autóctone.

A posição independente de Cosme com relação aos dois grupos dominantes do modernismo brasileiro das décadas de 1930 e 1940 pode ser percebida através da recepção de sua música no interior dos dois movimentos: de um lado,

Villa-Lobos e Mignone, líderes do movimento nacionalista brasileiro, apresentaram, como regentes, algumas peças orquestrais de Cosme na Europa e na América do Sul; do outro lado Scherchen, amigo de Schoenberg e fundador do movimento Música Viva na Europa que havia sido professor de Koellreutter, apresentou e gravou o bailado *O Lambe-Lambe* (1946) de Cosme, na Suíça.

O próprio Koellreutter, líder do Grupo Música Viva no Brasil, escreveu, em uma carta a Cosme, sobre a canção *Madrugada no campo* (sobre poema de Cecília Meireles):

Queria muito conversar consigo a respeito de sua canção. É um emprego diferente da série e um estilo novo para a música dodecafônica. Gostaria de conhecer outros trabalhos seus. Particparei, em Milão, do primeiro Congresso Internacional para a Música Dodecafônica, e seria interessante apresentar alguma coisa sua. [...] Um abraço do Koellreutter. (Koellreutter apud Silva, 1976, p. 69-70)

Do ponto de vista musical, pode-se compreender a independência de Cosme com relação aos nacionalistas e aos universalistas da seguinte forma: o compositor experimentou elementos da linguagem atonal e dodecafônica sem evitar aspectos melódicos ou rítmicos da música popular e folclórica brasileira.

Entre os assuntos mais polêmicos no meio dos músicos e teóricos musicais da primeira metade do século XX, no Brasil, estava a apropriação do material folclórico por parte dos compositores eruditos. O uso do populário, que estava no centro das discussões entre os diferentes grupos modernistas (nacionalistas e universalistas), foi um dos assuntos mais importantes para Cosme e sua geração.

Devido a um mal-entendido, certamente provocado por uma entrevista concedida a Vasco Mariz, Cosme chegou a ser considerado por alguns críticos como antifolclorista, porém esforçou-se para esclarecer seu ponto de vista em vários artigos e entrevistas. Em ensaio intitulado *O compositor e os temas folclóricos* (1950), enfatizou: “às vezes se me afigura leviano o juízo de me atribuírem o título de anti-folclorismo [sic] ou de que eu deteste o folclore”.

Para Cosme, o uso direto de melodias retiradas de canções folclóricas em peças orquestrais de maior envergadura não teria maior relevância artística. O que o compositor preconizava era a pesquisa das constâncias rítmicas e melódicas do populário e seu emprego em composições novas, que não se limitariam aos elementos nacionais e seriam dedicadas ao aproveitamento dos recursos técnicos e expressivos mais avançados da época.

Além disso, o ponto de vista mais controverso assumido por Cosme teria sido sua opinião peculiar sobre os compositores e o ato de criação. Nesse sentido, assumiu uma postura polêmica ao separar os compositores em duas categorias: os intuitivos e os investigativos, isto é, aqueles que criam com base em métodos apreendidos de forma espontânea da tradição na qual estão inseridos e aqueles que se dedicam conscientemente à investigação dos meios expressivos e aos processos de criação. Cosme conclui que,

não obstante, o compositor do tipo intuitivo preocupar-se, também, com as considerações formais – pois como a expressão contém sua forma, do mesmo modo, a forma contém sua expressão – eu prefiro, na criação musical, uma teoria estética a um processo intuitivo, porque aquela empresta à obra uma natureza mais profunda. (Cosme, 1952, p. 39)

Para dar alguma noção do debate gerado por esse ponto de vista de Luiz Cosme, no meio musical brasileiro de meados do século XX, a seguir vão citados dois dos críticos mais importantes da época: Otávio Bevilacqua e Eurico Nogueira França.

Bevilacqua manifestou-se sobre essa concepção de Cosme da seguinte forma:

As preferências do autor estão aí, claras e até em explanação do que manifesta antes quando pende para aqueles “onde os processos conscientes intervêm ao máximo”. Tenho sérias dúvidas sobre a superioridade das composições em que prevalece uma “teoria estética”. Penso que os grandes gênios da música são aqueles, justamente, levados à genialidade por processos intuitivos. (Bevilacqua, 1952)

França se posicionou assim:

Toda a música, na realidade, pela criação de novas formas e evolução de escolas e tendências deriva de um esforço continuado da inteligência. Longe de ser uma dádiva da natureza, a música antes resulta, ou deve resultar, nas suas obras de plano superior, de um equilíbrio ideal entre os dados da sensibilidade e da razão. Luiz Cosme, por isso, estaria certo, a meu ver, se ao invés de preferir a razão ao instinto, o princípio estético à espontaneidade inventiva, considerasse os dois termos como de importância essencial. (França, 1952)

Há vários outros campos em que Luiz Cosme manifestou seus pontos de vista, chegando inclusive a escrever um ensaio em defesa da Bossa Nova, que estava surgindo na década de 1950 e promoveria mudanças substanciais na música urbana do país. O autor comenta vários aspectos do novo estilo de canção popular, como a textura, a instrumentação, a melodia e a harmonia, contextualizando-os historicamente no quadro geral da música brasileira. Sobre

a harmonização com acordes expandidos e o emprego dos métodos de ampliação tonais, Cosme considera que

o argumento generalizado de que exista falta de coerência no conceito de tonalidade na bossa-nova musical, parece-nos rigoroso demais para ser artisticamente exato, porque relações técnicas, no sentido musical, não significam relações no sentido silogístico, e sim, uma questão de intenção por parte dos compositores da bossa-nova. Se esses compositores adotam novos processos musicais, enriquecendo, assim, as suas obras, é porque esses elementos correspondem a uma real necessidade de traduzir os seus sentimentos musicais, o que é evidente a qualquer músico de mentalidade ampla. (Cosme, 1963, p. 74)

Com o que já foi exposto, se percebe que, no contexto do modernismo brasileiro de meados do século XX, Luiz Cosme está entre os músicos que apresentaram concepções inovadoras sobre o fazer musical, como também pertence àquela categoria de musicógrafos que formularam teorias de forte densidade conceitual sobre a criação artística.

Em ambos os sentidos, Cosme encontrou ressonância no pensamento de Henri Bergson e em suas noções sobre o tempo e o espaço, assim como na atitude fundamental de se colocar no ponto intermédio existente entre as teorias predominantes de sua época, com o intuito de avaliá-las para se posicionar criticamente com relação a elas. Essa postura de Cosme certamente o coloca entre aqueles músicos de mentalidade ampla, aos quais freqüentemente fazia referência na intenção de instigar seus leitores a irem além daquele plano confortável de valores preestabelecidos aos quais estamos habituados.

Notas

¹ A mesma resposta é dada em entrevista a Silva (1959).

² Todos as citações em língua estrangeira tiveram traduções livres do autor do artigo.

³ Bergson discute os diferentes sentimentos estéticos, dando ênfase ao sentimento de graça, em *Essai sur les données immédiates de la conscience* (2003, p. 9-14). É certo

que Cosme conheceu esse texto, pois o cita em diferentes ensaios: mais de uma vez, no livro *Introdução à música* (1959a); no ensaio *Tempo e espaço* e no texto sobre a *Vinda da Corte Bragantina*, sendo que ambos fazem parte de *Reflexões sobre a música brasileira* (1963).

⁴ O título que relaciona duas vias que se entrecruzam, presente na maior parte das obras de Bergson, demonstra seu método investigativo: *Matéria e memória* (1896), *Evolução criadora* (1907), *Energia espiritual* (1919), *Duração e simultaneidade* (1922), *As duas fontes da moral e da religião* (1932) e *O pensamento e o movente* (1938).

⁵ Os textos de Brelet foram inúmeras vezes citados por Cosme, em: 1952, p. 41-44; 1953b, p. 5-6; 1959a, p. 72-76; 1959b, p. 15-16; 27-29.

⁶ Brelet emprega o termo “ordem” tanto para se referir ao tempo quanto para se referir ao espaço. Bergson diferenciava esses conceitos, associando o vocábulo “ordem” à noção de espaço e o vocábulo “organização” à noção de tempo.

⁷ “Uma sinfonia para grande orquestra acompanhada de vozes, eis a opinião irônica de Arnold Schoenberg sobre a ópera pós-wagneriana e às preocupações dramáticas de Alban Berg” (Cosme, 1959b, p. 149).

⁸ “Enquanto a ironia schoenberguiana visa sobretudo a um outro aspecto, não menos importante, da ópera pós-wagneriana, o que agoniza aqui, essencialmente, é o canto” [citado originalmente em francês: “Cependant l’ironie schoenberguienne vise surtout un autre aspect, non moins important, de l’opéra post-wagnérien. Ce qui s’y meurt essentiellement, c’est le chant”] (Leibowitz apud Cosme, 1959b, p. 149).

⁹ “Arte Pura é exclusivamente prazer, e por isso, é na descrição do prazer que ela se purifica mais. Além disso, a própria contradição bastante ridícula de viver o drama da vida em teatro, contradição acentuada pela música, foi encontrar na Ópera-Cômica uma solução de formulário e de forma dramática. Dizer ‘Eu te amo!’, ‘Adeus...’, ‘Como vai?’, etc. em música, é sempre pelo menos insatisfatório” (Andrade apud Cosme, 1959b, p. 150).

¹⁰ Este tema é abordado no ensaio intitulado *A matéria sonora em Stravinski* (conforme Cosme, 1953a).

¹¹ O dodecafonismo também é discutido no ensaio *Considerações sobre a música atonal e a técnica dos doze sons* (conforme Cosme, 1949).

Referências

- BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *L'évolution créatrice*. Paris: PUF, 2001.
- _____. *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*. Paris: PUF, 2003.
- BEVILACQUA, O. Convicções estéticas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1952.
- BRELET, G. *Le temps musical*: essai d'une esthétique nouvelle de la musique. 2 v. Paris: PUF, 1949.
- COSME, L. Considerações sobre a música atonal e a técnica dos doze sons. *Cultura*, Rio de Janeiro, jan-abr, 1949.
- _____. O compositor e os temas folclóricos. *IPASE*, [s.l.], jun. 1950.
- _____. *Música e tempo*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional-MEC, 1952.
- _____. A matéria sonora em Stravinski. *Boletim Informativo*, Rio de Janeiro, jan-fev., p. 2, 1953a.
- _____. *Horizontes de música*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional-MEC, 1953b.
- _____. *Introdução à música*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1959a.
- _____. *Música, sempre música*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959b.
- _____. *Reflexões sobre a música brasileira*. Manuscrito inédito, 1963.
- F. L. G. Inquérito aos compositores brasileiros – IV Luís Cosme. *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, v. 9, n. 94, jan., p. 204-205, 1959.
- FRANÇA, E. N. Criação musical. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 abr., 1952.
- SILVA, F. Encontro com Luis Cosme. *Jornal do Commercio*. Porto Alegre, 6 dez., 1959.
- _____. Luís Cosme – uma interpretação. *Cultura*, ano 5, n. 20, jan./mar., p. 61-72, 1976.